

НОВООТКРЫТАЯ ИКОНА XV в. СО СЦЕНАМИ НА СЮЖЕТ АКАФИСТА БОГОМАТЕРИ.

1

Акафист Богоматери - памятник ранневизантийской гимнографии, возникший в VI или VII в - несмотря на свою популярность и тесную связь с богослужением, получил живописный эквивалент лишь в палеологовскую эпоху, художники которой часто обращались к литургическим текстам как к основе для создания новых сюжетов. Сложная структура Акафиста, состоящего из 24 строф, предопределила появление весьма пространных циклов иллюстраций к этому гимну, древнейшие из которых относятся к XIV-началу XV в. Среди них по количеству первенствуют фресковые циклы и лицевые рукописи, на фоне которых резко выделяются единичные посвященные Акафисту иконы, чья редкость, очевидно, объясняется существованием осознававшегося на первых порах смыслового барьера между моленным образом, каким в первую очередь должна быть всякая икона, и циклом сцен на сюжет догматизирующего гимнографического произведения, каким является Акафист Богоматери. Ранних икон, пытающихся преодолеть этот барьер, известно всего две, причем обе они связаны с русской культурой. Такова написанная греческим мастером второй половины XIV в. "Похвала Богоматери с Акафистом" в московском Успенском соборе, отличающаяся нетрадиционной группировкой клейм и до сих пор должным образом не интерпретированная. Такова и иллюстрирующая песнопения Акафиста до икоса 6-го включительно русская икона первой трети XV в. в Музее-заповеднике "Московский Кремль", поступившая туда через собор Василия Блаженного из Никольского Единоверческого монастыря за Преображенской заставой. Этому незаурядному памятнику свойственны некоторые черты, не находящие себе аналогов в прочих (фресковых, рукописных, иконных) средневековых акафистных циклах. Помимо отсутствия композиций к нескольким строфам, для него характерно подчеркнуто подробное, едва ли не построчное иллюстрирование отдельных икосов и, следовательно, уникальная иконография подобных клейм, а кроме того - необычное регистровое расположение сцен на доске, бывшей некогда, вероятно, частью какого-то сложного комплекса - диптиха или триптиха.

В марте 1998 г. автор настоящей статьи обнаружил в одном из действующих храмов Москвы иллюстрирующую Акафист Богоматери икону, которая чрезвычайно напоминала кремлевский памятник и при ознакомлении с ней была признана частью того же ансамбля. Поскольку находка недостающего элемента этого уникала очень важна для исследования малоизвестной традиции иллюстрирования Акафиста, ее публикация является главной целью предлагаемой работы.

Икону, вставленную в примыкающую к храмовому иконостасу раму, было невозможно осмотреть полностью. Из-за этого остаются неустановленными особенности строения ее доски, размеры которой можно определить лишь приблизительно, по аналогии с размерами доски кремлевского собрания - около 160 x 95 см. Как и кремлевская икона, публикуемый памятник не сохранил своей первоначальной основы и представляет собой врезок в новую доску - случай нередкий для икон из старообрядческих коллекций. К предпринятым старообрядцами XIX в. доделкам следует отнести пять групп из трех шестокрылов, образующих верхний регистр, и тринадцать поколенных фигур преподобных на нижнем краю иконы, причем правописание имен некоторых из них ("Сава", "Саватий") как будто типично для среды "ревнителеев древлего благочестия". Все эти изображения, кажется, не имеют под собой ранней живописи. Древние участки иконы подвергались серьезным и, видимо, разновременным поновлениям. Однако, судя по уже опубликованной иконе из Кремля, запись повторяет старые композиции клейм и может служить достаточно достоверным источником для реконструкции их первоначальной иконографии - на это указывают и

частичные утраты поздних слоев живописи, приоткрывающие более древние пласты (следы неумелых реставрационных проб?), а также архитектурный стаффаж и некоторые другие детали, выдающие, несмотря на поновления, руку мастера палеологовской эпохи и имеющие немало общих черт с живописью иконы собрания Музея-заповедника "Московский Кремль".

2



Акафист Богоматери. Икона. Перв. треть XV в. (под записью). Храм в Москве

Надписи, чрезвычайно важные для опознания многих редких сюжетов, выполнены подражающим позднему рукописному и печатному полуусаву декоративным почерком и относятся к XIX в., что серьезно снижает их документальную ценность. При этом шансы на обнаружение древнейших надписей ничтожно малы - на кремлевской иконе, пережившей те же, что и публикуемый памятник, этапы существования, старый грунт на фонах был вырезан.

Древняя часть публикуемого памятника состоит из четырех регистров, в двух верхних из которых находится по пять, а в двух нижних - по четыре клейма. В помещенных далее описаниях клейм приводится надпись, сопровождающая сцену (в упрощенной орфографии, с раскрытыми титлами и включенными в строку выносными

буквами), дается отсылка на соответствующее место Акафиста (если оно есть) и с минимальными комментариями раскрывается содержание клейма. Так как автору

приходится иметь дело не с первоначальным слоем живописи, о стиле которой можно составить представление по кремлевской иконе, а с записями, художественные особенности композиций в этой работе не рассматриваются.

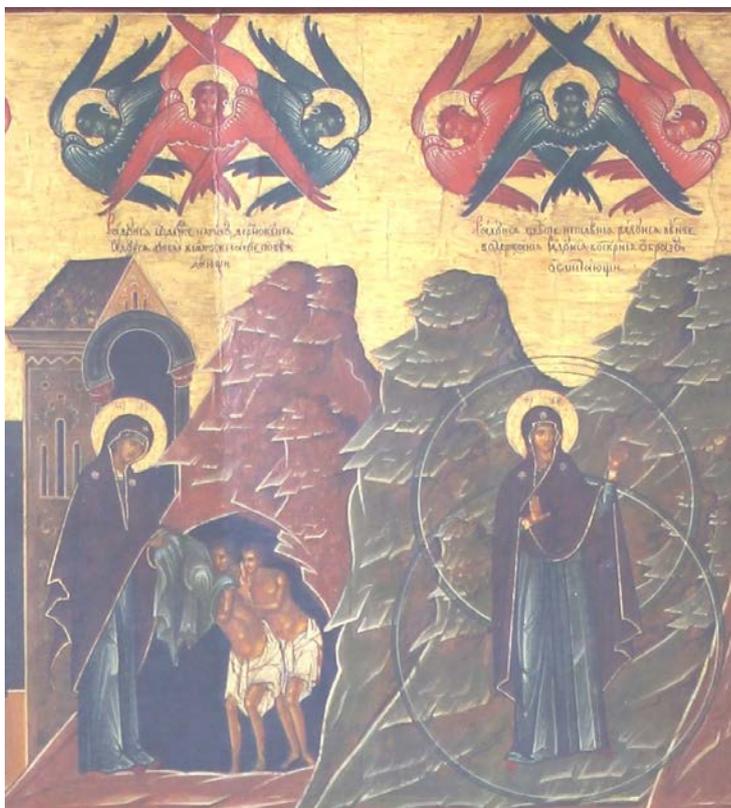
Акафист Богоматери. Клейма 1 и 2

Клеймо 1. "Радуйся, огненный столпе, наставляя сущих во тме" (икос 6). Фоном



композиции служат горки, прорезанные пещерой, на нижней кромке которой стоит Богоматерь в типе "Воплощение". Ее фигуру охватывают две разновеликих пересекающихся окружности синезеленого цвета. В пещере у ног Богоматери показаны шесть обращенных к ней жестикулирующих мужских фигур - по три с каждой стороны. В принципе, композиция соответствует надписи, если принять круги за изображение огня или, шире, - Божественной энергии.

Клеймо 2. "Хотящу Симеону от нынешняго века преставитися от прелестнаго, вдался еси яко младенец тому, но познался ему и Бог совершен" (кондак 7). Представлено "Сретение". На фоне двух зданий и престола, изображающих Иерусалимский храм, показан Симеон Богоприимец, выступающий с покровенными руками навстречу Богоматери и готовый принять младенца Христа, который сидит на ее руках, повернувшись к Симеону. Слева от Богоматери стоит Иосиф Обручник. Клеймо в точности соответствует надписи.



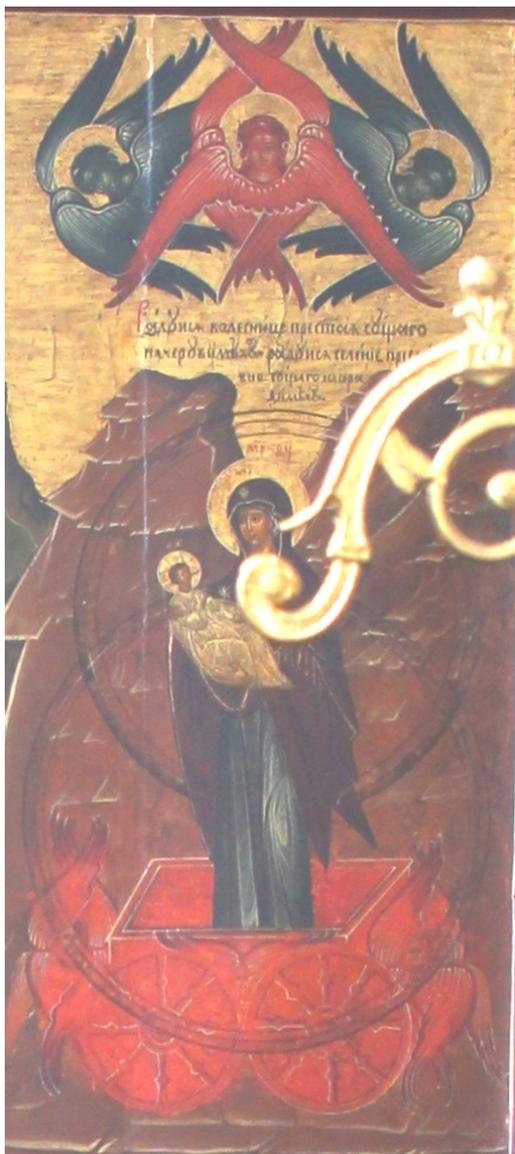
Акафист Богоматери.

Клейма 3 и 4

Клеймо 3. "Радуйся, одеже нагих дерзновения. Радуйся, любви, всяко желание побеждающая" (икос 7). В правой части композиции - гора с пещерой, в провале которой видны трое юношей, одетых в белые набедренные повязки. Юноши обращены влево, где на фоне здания с портиком стоит Богоматерь, обеими руками накидывающая на голову одного из них плащ или, скорее, хитон. Композиция полностью отвечает тексту надписи.

Клеймо 4. "Радуйся, цвете нетления, радуйся, венче воздержания. Радуйся, воскресения образ облистающи" (икос 7; в тексте Акафиста эти

строки предшествуют строкам, относящимся к клейму 3). На фоне горок с двумя вершинами - Богоматерь в рост. Она слегка повернута вправо. Правая ее рука прижата к груди ладонью наружу (жест адорации), левая чуть приподнята. Фигуру Богоматери охватывают два круга (так же, как в клейме 1). Трудно настаивать на полной адекватности описанного сюжета тексту. Однако наличие кругов заставляет думать о том, что композиция соответствует строке "Радуйся, воскресения образ облистающи", которая по смыслу соотносится и со строкой "Радуйся, цвете нетления". Впрочем, описанная сцена напоминает один из вариантов иллюстраций к кондаку 3 ("Сила вышняго..."), повествующему о совершившемся Боговоплощении (эта сцена отсутствует на доске кремлевского собрания). На относящейся к этому кондаку миниатюре греческой рукописи ГИМ, Син. 429 (середина XIV в.), и на фреске румынского монастыря Козия (конец XIV в.) "Богоматерь стоит, слегка подняв ладони в жесте моления, на нее с неба снисходит луч". Если приведенная аналогия верна, то круги в клейме 4 публикуемой иконы могут означать "силу вышняго" (ср. мандорлу в миниатюре середины XIV в. болгарской Псалтири Томича, ГИМ, Муз. 2752),



отсутствие же нисходящего луча может быть объяснено утратой первоначальных фонов.

Акафист Богоматери. Клеймо 5

Клеймо 5. "Радуйся, колеснице пресвятая сущаго на херувимех, радуйся, селение преславно сущаго на серафимех" (икос 8). На фоне горок - огненная колесница в виде ярко-алого четырехугольного, открытого сверху ящика на огненных же колесах. По ее торцам и между колесами-три огненных шестокрыла. В колеснице стоит Богоматерь, обращенная влево и держащая на руках полулежащего младенца. Ее фигура окружена такими же кругами, что в клеймах 1 и 4. Композиция, безусловно, соответствует сопровождающему ее тексту.

Клеймо 6. "Стена еси девам Богородице дево, и всем иже к тебе прибегающим. Радуйся, тело девства, радуйся, двери спасения" (икос 10). В левой части композиции - крытая на два ската постройка, перед которой на подножии в пол-оборота стоит Богоматерь с воздетыми руками. Ее голова склонена вправо, к полукруглому зданию-ограде, внутри которого находится группа из девяти-десяти дев, внимающих Богоматери. Они одеты в хитоны с золотыми оплечьями, подолами и запястьями. У многих на головах тонкие обручи-диадемы, у двух на переднем плане заметны серьги. Наряд некоторых дев дополнен плащами. Смысл изображения и надписи полностью совпадает, хотя наличие в ее тексте кроме начала икоса еще

4

и пары "хайретизмов" ("Радуйся...") может означать, что строка "Стена еси девам..." должна быть проиллюстрирована особо.

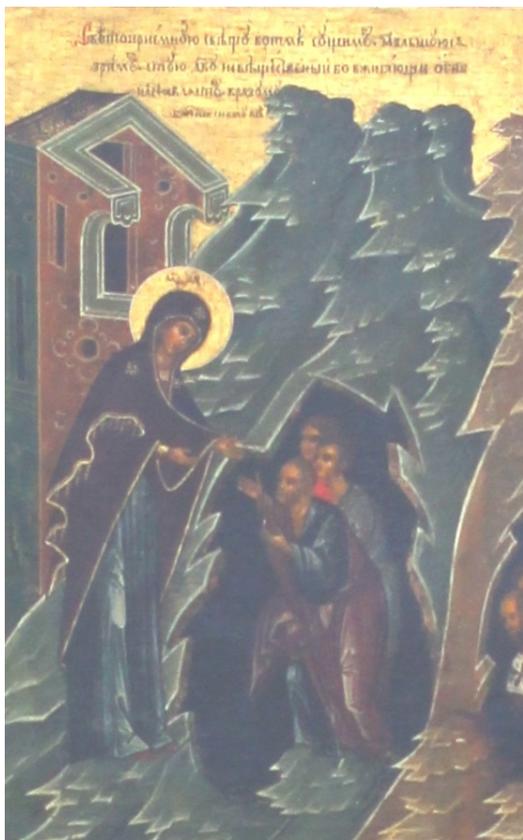


Акафист Богоматери. Клейма 6 и 7

Клеймо 7. "Радуйся, началнице мысленаго наздания. Радуйся, подателнице божественя благодати. Радуйся, ты бо обновила еси зачатых студно" (икос 10). Представлена гора с пещерой, почти все отверстие которой закрыто плохо поддающимся определению предметом зеленого цвета, напоминающим круг с выгнутым и килевидно заостренным нижним краем. Круг заполнен намеченными белилами и едва различимыми мужскими (?) и женскими фигурами, обращенными как к центру композиции, так и в стороны от

него. За кругом стоит опирающаяся на него обеими руками Богоматерь, на груди которой - благословляющий поясной Эммануил со свитком. Смысл композиции остается неясным. Присутствие внутри круга людских фигур дает право видеть в нем изображение человеческого рода в его совокупности, т.е. всех "зачатых студно", которых обновляет Богоматерь. Не есть ли это, в таком случае, купель - орудие этого обновления? Впрочем, заостренность кромки этого круга дает возможность соотнести рассматриваемое клеймо и со строкой икоса 9 - "Радуйся, кораблю хотящих спастися".

Акафист Богоматери. Клеймо 8



Клеймо 8. "Светоприемную свещу, во тме сущим явльшуюся, зрим святую деву, невещественный бо вжигаючи огонь, наставляет к разуму божественному всех" (икос 11). Фоном служит гора, а слева, частично скрытый последней, стоит портик, превращенный поновителем в подобие крытой на два ската постройки. На ее фоне показана Богоматерь, склоняющаяся и протягивающая руки к старцу и двум юношам, стоящим в пещере и обращенным в ее сторону. Композицию можно признать в общих чертах соответствующей тексту надписи, хотя настораживает отсутствие обязательного для подобных сцен других акафистных циклов мотива светильника, который или находится в руках Богоматери, или возвышается над ее фигурой, - при том, что создатель публикуемой иконы был склонен к буквальному воспроизведению цитируемых метафор. Поэтому ничто не мешает определить это клеймо и как иллюстрацию к строке "радуйся, из глубины неведения извлекающая" икоса 9.



Акафист Богоматери. Клейма 9 и 10

Клеймо 9. "Радуйся, светило незаходимого света. Радуйся, молние, душа освещаючи. Радуйся, яко гром враги устрашаючи" (икос 11). В правой части композиции изображен престол с высокой асимметрично выгнутой спинкой, двумя подушками и подножием. Сидящая на престоле Богоматерь приподнимает правую руку, от ладони которой исходят молнии в виде красных зигзагообразно изломанных стрел, устремляющихся в пещеру, где

видны четыре поверженные фигуры в епископских одеждах - юноша, оглядывающийся на Богоматерь, средовек и два старца, голова одного из которых запрокинута так, что борода задрана вверх. Вероятно, это ересиархи, среди которых, может быть, находится и знаменитый хулитель Богоматери Несторий, епископ Константинопольский. Подобная "историческая" интерпретация текста - вероятное воспоминание об обуревавших Византию в эпоху создания Акафиста Богоматери богословских распрях, которые могли проецироваться на поздневизантийские споры о Божественной энергии, тем более что икос 11 посвящен смежной теме. Описанный сюжет не противоречит приведенной надписи. Композиция во многом аналогична клейму 9 кремлевской иконы из этого же комплекса.

Клеймо 10. "Радуйся, яко многосветлое воссияваеши просвещение. Радуйся, яко многотекущую источаеши реку, радуйся, купели живописующая образ" (икос 11). Богоматерь с благословляющим младенцем Христом, сидящим на ее руках, стоит у здания, из врат которого к нижнему краю клейма устремляется поток. К потоку припадают три мужские фигуры. Рядом, на фоне горы (гора, вероятно, с пещерой, но последняя не выделена, как обычно, цветом), - группа из пяти (?) беседующих и наблюдающих за происходящим персонажей. Изображенная сцена не противоречит помещенной при ней надписи.

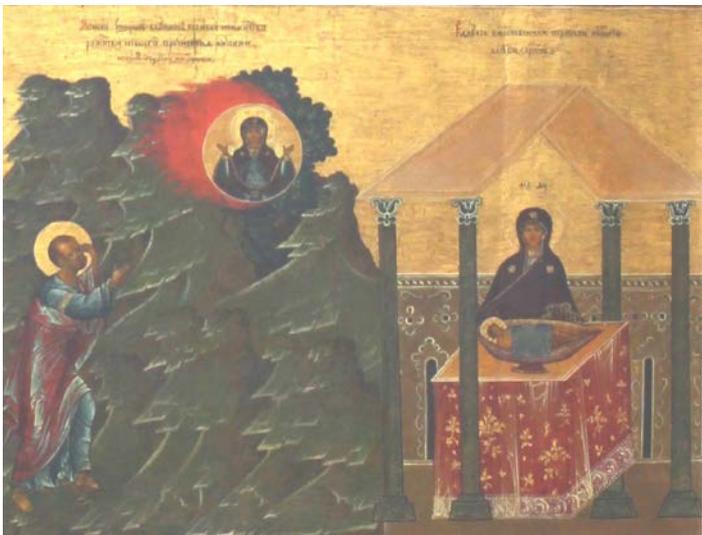
Клеймо 11. "Радуйся, сокровище животу неистощимое. Радуйся, честный венче царем благочестивым" (икос 12). Представлены сложные архитектурные кулисы, на фоне которых трон со скругленной спинкой и подножием. Богоматерь сидит на нем в пол-оборота, склонив голову. На ее коленях - Христос Эммануил, благословляющий архиерейским благословением (двуручно). С каждой стороны престола - по три фигуры с нимбами, в царских облачениях и венцах (полностью видны лишь четыре из шести). Идентифицирующие их надписи отсутствуют. Слева показаны два старых царя - длиннородый (Мелхиседек?) и короткородый (Давид?); справа - два юных (Соломон и Иосия?). Эти фигуры заставляют считать надпись соответствующей представленному сюжету. Поскольку в иконе 12 идет речь о Богоматери-храме, изображение этих ветхозаветных царей может быть соотнесено с темой Иерусалимского храма (Мелхиседек - первый священник Бога Всевышнего, Давид и Соломон - строители храма. Иосия - реставратор иудейского единобожия и восстановитель иерусалимского храмового культа) и с ветхозаветными прообразами Богоматери, в число которых входят упомянутые в этом иконе святое святых и ковчег завета. Вероятно, что с храмовым пластом этого сюжета связано архиерейское благословение Христа, "иерея по чину Мелхиседекову", который, поселившись в утробе Богоматери, как в храме, "освяти, прослави и научи... всех"(ср. иконографический тип Христа-архиерея, освящающего храм).



Акафист Богоматери.
Клейма 11 и 12

Клеймо 12. "Радуйся, похвала иереом благоговейным. Радуйся, церкви непоколебимый столпе" (икос 12). На фоне трехчастных архитектурных кулис, аналогичных зданиям в клейме 11, показана стоящая на подножии Богоматерь Воплощение ("грязильное" изображение Христа в зеленом медальоне плохо различимо;

кажется, он представлен как средовека). Богоматерь окружена святителями, стоящими по трое с каждой стороны (хорошо видны только четверо). Все они - в фелонях-полиставриях, с епитрахилиями и омофорами, в нимбах. Надписей, называющих их имена, нет. Крайний слева формой бороды напоминает Григория Богослова, крайний справа - Николая Мирликийского, остальные двое отдаленно похожи на Василия Великого или Иоанна Милостивого. Интересен жест одного из них (правого), поднесшего ко лбу десницу с двуперстием. Изображение не противоречит надписи. Хотя она говорит не об архиереях, а об иереях, появление святых епископов может быть объяснено приведенной здесь же строкой "Радуйся, церкви непоколебимый столпе", которая, благодаря своей емкости, позволяет интерпретировать текст именно так. В свою очередь, "архиерейская" тема, тема церкви, могла побудить составителей программы к беспрецедентной интерполяции в тип Богоматери Воплощение образа Христа-средовека (если верно предложенное определение этой детали) как учителя и основателя христианской церкви, а также Пантократора ("содержай вся руками Господь" - слова из этого же икоса).



Акафист Богоматери. Клейма 13 и 14

Клеймо 13. "Моисей разуме в купине великое таинство рожества твоего пречистая купина огнем горяше и не згараше". Приведенный здесь текст надписи не относится непосредственно к Акафисту Богоматери и, видимо, заимствован с некоторыми изменениями из службы субботы Акафиста, т.е. субботы пятой седмицы Великого поста (канон на

утрене, тропарь 2 восьмой песни). Изображено "Видение Моисеем Неопалимой купины". На фоне гор, слева, внизу - Моисей, стоящий перед объятым пламенем кустом, на котором помещен медальон с Богоматерью Воплощение. Задавшись вопросом о связи этого клейма с акафистным циклом, в качестве рабочей гипотезы можно выдвинуть предположение о том, что данная сцена является своего рода дополнением-ответом на какой-нибудь пассаж из Акафиста. Им мог быть, например, икос 9, начинающийся словами: "Ветия многовещанная, яко рыбы безгласная видим о тебе, Богородице, недоумевают бо глаголати, еже како и Дева пребываеши, и родити возмогла еси". Недоумению "ветий" логично было бы противопоставить Моисееву провидческую мудрость, о которой и говорится в надписи, сравнивающей "великое таинство рожества" с увиденной Моисеем купиной, тем более что тема купины, судя по особой форме медальона на груди Богоматери с кремлевской иконы, для мастеров этого комплекса была теснейшим образом связана с догматом о воплощении. Все же невозможно полностью оставить и мысль о связи сюжета с другими кондаками и икосами Акафиста. Так, например, приведенный в надписи к этому клейму фрагмент из канона субботы Акафиста в тексте самой службы продолжается повествованием о трех вавилонских отроках (тот же тропарь), с которыми в икосе 5 ("Видеша отроцы халдейстии...") ассоциируются волхвы, а огненная стихия в "хайретизмах" этого икоса предстает полностью послушной Богоматери, проецируясь таким образом на угасшую огненную печь ("радуйся, прелести печь угасившая"). При столь тонкой игре аллюзий

возможна, хотя и гипотетична, связь описанного клейма и икоса 5. Не исключено и более опосредованное соотношение образа купины с акафистной тематикой через ветхозаветные пророчества о Богородице, ибо в некоторых менее древних памятниках рядом с иллюстрациями к Акафисту можно встретить изображение Моисея и Неопалимой купины - таковы фрески XVI в. в Хуморе, экзонартексе Грачаницы и соборе Новодевичьего монастыря в Москве. Наконец, пророки с упомянутыми в их книгах прообразами Богородицы помещены в среднике иллюстрирующей Акафист иконы XIV в. в кремлевском Успенском соборе.

Клеймо 14. "Радуйся, божественная трапеза небесного хлеба Христа". Эта фраза, хотя и напоминающая акафистные икосы с их рефреном "радуйся...", в тексте Акафиста отсутствует. Возможно, это искаженная цитата из тропаря 1 третьей песни канона субботы

Акафиста: "Радуйся, одушевленная трапезо, хлеб животный вмещающая..." Изображена стена, перед которой стоит покрытый индитией престол, осененный двускатным киворием на четырех колонках. На престоле - дискос, в котором лежит покрытый воздухом младенец Христос. За престолом видна фронтальная фигура Богородицы. Эту редчайшую по своей иконографии композицию трудно соотносить с текстом Акафиста. Тем не менее стоит отметить, что сравнение Богородицы с трапезой-престолом в Акафисте наличествует (икос 3: "Радуйся, трапезо, носящая обилие очищения"). Икос 12, хотя и не содержит явных указаний на мотив трапезы, все же посвящен Богородице, воспетой как "одушевленный храм", "селение Бога и Слова", "святая святых большая" и "ковчег, позлащенный Духом", - в череде этих образов не будут неуместными храмовый престол, киворий, дискос, Христос-жертва и Богородица едва ли не в роли священнодействующего лица, на котором сфокусированы все перечисленные мотивы. Такое толкование, связывающее это клеймо с зачином икоса 12, кажется наиболее вероятным, что не исключает, впрочем, его участия в формировании столь сложного комплекса на правах сюжета, который дополняет основной цикл сцен, соответствующих собственно тексту Акафиста Богородицы.



Акафист Богородице.
Клейма 15 и 16

Клеймо 15. "Радуйся, тучная гора усыренная божественным Духом". Эта надпись, судя по всему - вариация на тему псалма 67, 16, заимствованная из службы субботы Акафиста (1 тропарь четвертой песни канона). Над небольшой горкой, фланкированной еще двумя более высокими вершинами, помещена

красная, усыпанная внутри золотыми звездами "слава". В "славе" - поясная Богородица Воплощение. Ей предстоят две фигуры без нимбов и надписей - слева бородатый старец, похожий на Адама, справа - лысый короткобородый старец, похожий на Моисея, но отличающийся от Моисея в клейме 13. Композиция отчасти напоминает иллюстрации к икосу 9 ("Ветия многовещанная..."), в которых часто изображаются персонажи, недоумевающие о тайнах Боговоплощения. Не исключены и аллюзии на встречающийся в Акафисте мотив обетованной земли (икос 6: "Радуйся, земле обетования, радуйся, из неяже течет мед и млеко"), который, очевидно, говорил читателю как об обетованной земле Ветхого Завета, так и о возвращенном человечеству рае. Именно в таком контексте может быть объяснено появление в этом клейме

гипотетических Адама и Моисея, для которых обретение этой земли ("тучной" и "усыренной" по надписи, изобилующей "медом и млеком" по тексту икоса 6) было особенно актуальным. Этот же мотив может объяснить вероятное позднее появление надписи, восходящей к псалму 67, вспоминающему исход Израиля из Египта.

Клеймо 16. "Радуйся, древо благоплодовитое, от него же питаются вернии. Радуйся, древо благосеннолиственно, им же покрываются мнози" (икос 7). На фоне горок помещено усыпанное плодами дерево, над которым возвышается поясная фигура Богоматери-Оранты. У дерева - по двое предстоящих (без нимбов и надписей) с каждой стороны. Описанную композицию можно признать полностью соответствующей тексту надписи.



Акафист Богоматери.
Клейма 17 и 18

Клеймо 17. "Радуй (...) же ради отверзся рай. Радуйся, ключу царства Христова" (икос 8). В правой части клейма помещено символизирующее врата рая строение, сквозь полуоткрытые двери которого видна райская растительность. Богоматерь, стоящая на подножии слева от этого здания, придерживает открытую створку ворот, как бы приглашая войти

туда предстоящих ей людей (различимы лики юноши, средовека и старца типа Адама). Изображение полностью согласуется с поздней надписью.

Клеймо 18. "О всепетая мати рождающая всех святых святейшее Слово, нынешнее приношение приемши, от всякия напасти избави всех, и грядущия изми муки вопиющая ти: аллилуия" (кондак 13). Между уступами гор помещена сине-зеленая с золотыми звездами "слава" с Богоматерью Воплощение, которой предстоят две группы монахов разного возраста, в куколях, клобуках, с обнаженными головами (все - без нимбов). Композиция чрезвычайно напоминает традиционную для русских циклов иллюстрацию к кондаку 8 ("Странное рождество видевше, устранимся мира..."), где, согласно его смыслу, изображаются иноки, предстоящие Богоматери Воплощение (ср. соответствующее клеймо кремлевской иконы XIV в.). Видимо, в данном случае позднюю надпись следует признать ошибочной. Стоит отметить, что цвет "славы" Богоматери и усыпавшие ее звезды тоже соответствуют тексту кондака 8, призывающего "устраниться мира, ум на небеса преложше". Конечно, можно было бы объяснить появление в иллюстрации к кондаку 13 черноризцев вероятным монастырским происхождением памятника, однако такому толкованию несколько противоречит клеймо 6 ("Стена еси девам..."), где в подобном случае следовало бы поместить монахинь (часто встречающийся вариант), а не дев в мирских одеждах.

Достаточно лишь перечислить все эти сюжеты, чтобы убедиться в уникальности иконографии публикуемого памятника, который вместе с парной ему иконой из Музея-заповедника "Московский Кремль" представляет собой едва ли не самый протяженный (36 сцен!) цикл средневековых иллюстраций к гимнографическому произведению вообще, и Акафисту в частности. Однако при исследовании этого иконного комплекса следует помнить о его происхождении из весьма своеобразной среды, обладавшей собственными представлениями о старинной живописи. Старообрядческое

собираательство, сохранившее в эпоху забвения древнерусского искусства многие интереснейшие его памятники и оказавшее тем самым неоценимую услугу позднейшим ученым, во многом снизило ее положительный эффект благодаря специфическим принципам своей реставрационной практики. Есть основания полагать, что XIX в. принял более активное, чем считалось ранее, участие в формировании нынешнего облика обеих интересующих нас иконных досок, на что указывает ряд признаков.

Далее необходимо отметить путаницу в расположении самих клейм на второй доске. Так, поскольку клеймо 4 хотя бы по надписи соответствует икосу 7, то, согласно его тексту, оно должно поменяться местом с клеймом 3. Именно рядом с ними, а не в нижнем регистре, было бы логично найти клеймо 16, так же как и соседнее клеймо 17 (отвечающее икосу 8) будет на своем месте, если окажется за клеймом 5. Наконец, иным должно быть и местоположение клейм 13, 14, 15 и 18 - при условии, что предложенная интерпретация этих сюжетов верна.

Надо сказать, что несоблюдение должной последовательности стрóf Акафиста довольно часто встречается в различных иллюстрирующих его фресковых и иконных циклах, ярчайший пример чему - "Похвала Богоматери с Акафистом" в московском Успенском соборе. Действительно, кондаки и икосы второй, догматической, части Акафиста (сцены к которым обычно и меняются местами) в сюжетном отношении представляют собой набор практически не связанных друг с другом хвалебных песнопений; порядок их обусловлен лишь начальными буквами каждой строфы, образующими в своей совокупности греческий алфавит. Естественно, что в славянском переводе от этого не слишком мудреного акростиха ничего не остается, и иллюстратор получает возможность так или иначе комбинировать соответствующие тому или иному песнопению схемы, исходя при этом из каких-то поставленных перед ним задач или, может быть, даже из простого незнания канонического чередования кондаков и икосов Акафиста. Тем не менее особенность публикуемого памятника состоит в том, что перестановке или даже перемещению в противоположный конец доски подверглись не только те клейма, что соответствуют обычно иллюстрируемым кондакам или зачинам икосов, но и те из них, которые, казалось бы, не могут быть разделены столь безболезненно, так как относятся к одному и тому же икосу, к "хайретизмам", раскрывающим объявленную в его начале тему. Подобного невнимания к тексту, имеющему богослужебное употребление и чрезвычайно популярному, от средневекового мастера ожидать все-таки довольно трудно, что заставляет подозревать активное вмешательство позднейших поновителей, при всем своем истовом старообрядческом консерватизме не понявших первоначального замысла, который определил иконографическое своеобразие памятника.

Как уже было отмечено выше, обе иконы - из Музея-заповедника "Московский Кремль" и из московского храма - утратили свою первоначальную основу и являются врезками. Однако крупные размеры произведений не позволяют предполагать, что с древних икон было сделано два спилка, целиком перенесенных на новые доски, - за такую сложную и опасную для живописи работу не рискнул бы взяться и многоискусный Севастьян из "Запечатленного ангела" Н.С. Лескова. Симптоматично, что большинство икон-врезков из старообрядческих собраний - памятники очень небольшого размера (или мелкие фрагменты крупных икон), при дублировании которых опасность серьезно испортить вещь была несравненно меньшей. Эти соображения дают основание высказать гипотезу об ином способе переноса древней живописи на новую основу. Скорее всего, старые доски были распилены на отдельные клейма, с которых сняли спилки, дублированные затем на существующие доски. При этом, кажется, нет оснований считать, что поновители полностью повторили древнюю схему произведения, поскольку следствием их деятельности стало довольно нетрадиционное соотношение клейм, особенно хорошо заметное на раскрытой иконе кремлевского собрания. Кроме ритмической несогласованности верхних и нижних

регистров, подозрительна искусственность границ между композициями, особенно в двух верхних регистрах, границ, кажущихся случайными, произвольно срезающих края горок и зданий, заставляющих их просто сталкиваться друг с другом, делая эти клейма чересчур суженными и тесными; наконец, границ, воспринимаемых не как ритмическая цезура, а как чуть ли не физически ощутимый шов между двумя соседними сценами. Сопоставление нижних регистров обеих икон как будто говорит о том, что существующее взаимоотношение их клейм не первоначально: если на кремлевской иконе композиции этих регистров расположены довольно разреженно, то в публикуемом памятнике они обладают теми же качествами, что и клейма верхних рядов. Это различие свидетельствует об отсутствии четкой системы в композиционной организации обеих досок, что опять-таки указывает на правки XIX в., очевидно, комбинирувавшего спилки с отдельных клейм, корректируя и их размеры, и размеры зазоров между ними. Данные визуального осмотра также указывают на составной характер и одной, и другой икон, образованных из клейм-врезков, границы которых плохо заметны из-за утраты первоначального грунта фонов, но все же различимы, например, на клеймах 2, 11 и 12 издаваемого памятника.

Итак, напрашивается следующий вывод: обе иконы, рассмотренные в этой работе, не могут быть признаны целиком сохранившимся памятником. Старообрядческая реставрация, помогающая объяснить путаницу в надписях и беспорядок в расположении клейм на второй доске (на первой ее, видимо, в целом удалось избежать из-за большей конкретности воспетых и изображенных событий), мешает разобраться в изначальном составе рассматриваемого цикла. Неясным остается и вопрос о древнем способе группировки клейм. Впрочем, их весьма значительное количество позволяет высказаться в пользу определенной близости теперешнего положения дел первоначальному, ибо трудно представить себе традиционную икону с каким-либо богородичным сюжетом в центре и акафистными иллюстрациями вокруг него, где таких клейм, довольно крупных по размеру, было бы как минимум 36. Скорее всего, исследуемый "Акафист" действительно являлся комплексом из нескольких, может быть трех- четырех, досок (если их число было четным, туда мог входить средник с каким-либо богородичным изображением, не исключено - более древний). Следует признать, однако, что все подобные попытки хотя бы приблизительно реконструировать облик памятника и определить его роль в храмовом убранстве, видимо, обречены на неудачу. Тем не менее автору хотелось бы высказать некоторые свои соображения на этот счет.

Затесненность клейм верхних регистров, связанная с их обрезкой, и, наоборот, свободное расположение древних участков живописи в нижних рядах, скорее всего, указывают на несколько иной характер первоначального расположения клейм в пределах одной доски. Композиции, видимо, объединялись в такие же регистры, но число клейм в них было, очевидно, одинаковым. Если разбивка иконы на отдельные ячейки действительно подчинялась такому принципу, то ожидать, что 18 клейм могли равномерно уместиться на обычных размерах и пропорциях доски, довольно трудно. Небывалой величиной и пропорциями отличалась бы икона и тогда, когда все композиции оказались бы на одной доске. Попытка втиснуть в границы новой основы возможно большее число клейм, вероятно, означает, что первоначальное их количество в целом превосходило существующее: если на отдельно взятой доске клейм было меньше, чем сейчас, то лишние должны были помещаться где-то еще, и в таком случае необходимо предположить существование других клейм, способных заполнить пустоты на гипотетической третьей доске; если же число композиций на каждом превосходило 18, то, как мне кажется, оставалось свободное место, которое должно было быть чем-то занято. Учитывая своеобразный характер реставрационных мероприятий XIX в., можно допустить, что по тем или иным причинам (например, из-за плохой сохранности) многие клейма не попали в число тех избранных, которые были закреплены на новой основе и образовали две дошедшие до нас иконы. Не исключено, что какие-то

композиции были превращены в отдельные иконки-врезки, попавшие в домашние моленные собирателей-старообрядцев или остававшиеся в храмах Преображенского кладбища. Такие памятники могут быть обнаружены в музейных или церковных собраниях, унаследовавших имущество Никольского Единоверческого монастыря. Наконец, вероятно, что существовала (а может быть, существует и теперь) третья доска, заключающая в себе недостающие клейма. Эта неопределенность, вместе с иконографической двусмысленностью отдельных композиций, препятствует решению вопроса о причинах выборочного иллюстрирования строф Акафиста Богоматери. С большей или меньшей степенью точности можно констатировать отсутствие сцены к тексту кондака 1 ("Взбранной воеводе..."), что, однако, не является особой редкостью; к кондакам 9 ("Всякое естество ангельское удивися..."), 10 ("Спасти хотя мир..."), 11 ("Пение всякое побеждается..."), 12 ("Благодать дати восхотев...") и 13 ("О всепетая мати..."), а также к начальным строкам икосов 7 ("Новую показа тварь...") и 8 ("Весь бе в нижних...") иллюстраций тоже нет. Трудно сказать, имеет ли эта особенность нашего памятника программное значение или же является случайностью, причина которой - старообрядческая реставрация (наиболее вероятной кажется все же последняя гипотеза).

До выяснения этого вопроса исчерпывающая интерпретация публикуемого памятника и парной ему иконы невозможна. Впрочем, судя по дошедшим до нас клеймам, здесь сохраняется интерес к традиционной для акафистных циклов теме Боговоплощения. Последняя обычно рассматривается в таких памятниках с историко-догматической точки зрения. Однако "Акафист" Никольского Единоверческого монастыря отличается вниманием к целям и результату этого акта Божественного домостроительства, т.е. к помощи, которую Богоматерь как орудие Боговоплощения оказывает человеческому роду, возводя падшего Адама и его потомков на качественно иной уровень бытия. Благодаря этой особенности (может быть, связанной с богородичным посвящением храма, для которого писались иконы) исследуемый "Акафист" производит впечатление памятника, едва ли не наиболее адекватного по смыслу самому тексту песнопения из всех прочих дошедших до нас циклов на его сюжет. Из-за этого же нашему иконному комплексу присущ более камерный, чем обычно, оттенок, выраженный в тихом, сокровенном переживании догмата о воплощении, который здесь соединен с отчетливой надеждой на личное и всеобщее спасение. Поскольку нет оснований считать сложнейшую программу "Акафиста" Единоверческого монастыря русским изобретением, вероятнее всего, что такая интерпретация хвалебной песни Богородице, появившись на византийской почве, отвечала как тяжелой судьбе греческой империи на завершающем этапе ее существования, так и эсхатологическим настроениям, оживившимся из-за приближения последнего столетия истекающей седьмой тысячи лет от сотворения мира.

Преображенский А.С. Новооткрытая икона XV в. со сценами на сюжет Акафиста Богоматери // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник. 1998. М., 1999. С. 233–248.